



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Pejzaże głębin : o osobnych światach Lucile Hadžihalilović

Author: Natalia Gruenpeter

Citation style: Gruenpeter Natalia. (2017). Pejzaże głębin : o osobnych światach Lucile Hadžihalilović. W: B. Kita, M. Kempna-Pieniążek (red.), "Filmowe pejzaże Europy" (S. 227-244). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersytet ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Natalia Gruenpeter

Pejzaże głębin O osobnych światach Lucile Hadžihalilović

Wielkie chwile bądź siła baśni, podobnie jak snów i kina,
mniej wynikają ze skuteczności struktury
niż z doskonałości niektórych obrazów, z ich intensywności¹.

Lucile Hadžihalilović zadebiutowała w połowie lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku średniometrażówką *La bouche de Jean-Pierre* (1996). Reżyserka nie tylko stanęła za kamerą, aby nakręcić film według własnego scenariusza, ale też samodzielnie go zmontowała, przechodząc tym samym każdy etap twórczego procesu². Opanowanie warsztatu i realizacyjna wszechstronność zaowocowały w kolejnych dziełach Francuzki. *Niewinność* (*Innocence*, 2004) i *Ewolucję* (*Évolution*, 2015)³, dwa pełnometrażowe filmy będące tematem niniejszego artykułu, cechują dojrzałość, oryginalność i spójność, które skłaniają do usytuowania Hadžihalilović pośród najciekawszych postaci francuskiego kina. Choć dorobek reżyserki wciąż jest skromny, jej artystyczna tożsamość wydaje się w pełni uformowana. Co więcej, twórczość Hadžihalilović doskonale wpisuje

¹ P. PÉJU: *Dziewczynka w baśniowym lesie. O poetykę baśni. W odpowiedzi na interpretacje psychoanalityczne i formalistyczne*. Przeł. M. PLUTA. Warszawa 2008, s. 25.

² Jako montażystka, Hadžihalilović pracowała także z Gasparem Noé nad jego krótkometrażowym filmem *Carne* (1991) oraz pełnometrażowym debiutem *Sam przeciw wszystkim* (*Seul contre tous*, 1998), natomiast jako scenarzystka współtworzyła *Wkraczając w pustkę* (*Enter the Void*, 2009).

³ Drugi z wymienionych filmów nie był w Polsce dystrybuowany. W niniejszym artykule posługuję się własnym tłumaczeniem tytułu. Oprócz wspomnianych już dzieł Lucile Hadžihalilović nakręciła dwie krótkometrażówki: *Good Boys Use Condoms* (1998) oraz *Nectar* (2014).

się w rozpoznane przez Tima Palmera tendencje we współczesnym kinie francuskim: rosnące znaczenie reżyserek oraz interesującą twórczość debiutantów, którzy w niekonwencjonalny sposób podejmują tematy dzieciństwa, seksualności, różnorodności w sferze tożsamości płciowej oraz rodzinnych relacji⁴. Badacz zauważa ponadto, że Hadźihalilović pracuje w nurcie kina, które definiuje „skłonność do stylistycznego eksperymentu, tekstualnej wieloznaczności i brawurowej kompetencji filmowej ukształtowana przez wyrafinowaną pedagogikę francuskich szkół filmowych”⁵. Reżyserka jest absolwentką prestiżowej paryskiej La Fémis (Ecole Nationale Supérieure des Métiers de l’Image et du Son), w której nauka rzemiosła ściśle wiąże się z pogłębioną edukacją artystyczną i filmową, kształtującą – jak sugeruje Palmer – postawy bliskie kinofili⁶.

Pierwszy pełnometrażowy film francuskiej reżyserki inspirowany jest nowelą Franka Wedekinda *Mine-Haha, czyli o fizycznym wychowaniu dziewcząt* i opowiada o grupie uczennic zamkniętych w szkole z internatem, położonej w głębi tajemniczego lasu. Reżyserka kreśli w nim niepokojący portret dorastających dziewczynek, które zmagają się z samotnością, przyjmują różne postawy wobec szkolnych nakazów i zakazów, nawiązują przyjaźnie, rywalizują z sobą i oddają się beztroskiej zabawie. *Niewinność* określić można jako podszytą grozą baśń, która wykorzystuje niemal wszystkie motywy klasycznych opowieści, takie jak dojrzewanie, samotność, inicjacja, przemoc, ale pozbawiona jest pierwiastka cudowności. Filmowi daleko do nurtu współczesnych reinterpretacji baśni, na przykład popularnych w ostatnich latach amerykańskich blockbustów, które akcentują cudowność dzięki użyciu nowych technologii obrazowania. *Niewinność* tylko w niewielkim stopniu przypomina reinterpretację *Czerwonego Kapturka* z filmu *Towarzystwo wilków* Neila Jordana (*The Company of Wolves*, 1984), ponieważ podejście francuskiej reżyserki do baśniowego uniwersum jest mniej tekstualne. Niejednoznaczność świata przedstawionego, motyw szkoły dla dziewcząt oraz znacząca rola krajobrazu nasuwają raczej skojarzenia z *Piknikiem pod Wiszącą Skałą* Petera Weira (*Picnic at Hanging Rock*, 1975). Baśniowe motywy zyskują w *Niewinności* mroczne rozwinięcie, a fabularne niedopowiedzenia prowokują pytania o fundamentalne zasady świata przedstawionego. Dlaczego boha-

⁴ Zob. T. PALMER: *Contemporary Feminine French Cinema and Lucile Hadžihalilović’s „Innocence”*. „The French Review” 2009, nr 2. <http://www.jstor.org/stable/25613983>. Dostęp: 7.07.2016.

⁵ Tamże, s. 317.

⁶ Zob. tamże, s. 318.

terki przybywają do szkoły w trumnach? Dlaczego uczą się tylko baletu i biologii? Czy za próbę ucieczki naprawdę grożą dożywotnie uwięzienie i praca na rzecz szkoły? Hadžihalilović nie udziela na te pytania odpowiedzi, pozostawiając widza z przeczuciami i domysłami, które w równym stopniu wynikają z luźnej struktury fabularnej i licznych niedopowiedzeń, co z intensywnych obrazów.

Vivian Sobchack zauważa, że *Niewinność* jest jednocześnie precyzyjna i oniryczna, przemyślana i pozbawiona zdefiniowanego znaczenia: „[...] możemy odnieść wrażenie, że wszystko jest odkryte i wszystko pozostaje ukryte. To, co widzimy i słyszymy, jest starannie wybrane i intensywnie znaczące, ale jednocześnie zadaje kłam (i pomniejsza) każdej interpretacji, która wychodzi ponad (albo poniżej) dosłowne przesłanki oraz to, co jest obecne przed naszymi oczyma”⁷. Trudno o lepsze podsumowanie wrażenia, jakie wywiera film, zmuszający interpretatorów do zmagania się z językiem, przekraczania tradycyjnych dychotomii, sięgania po metafory, oksymorony i poetyckie porównania. Warto zaznaczyć, że problem ten ma również swój praktyczny wymiar, który wpłynął na aktywność zawodową reżyserki. Choć *Niewinność* została świetnie przyjęta przez krytykę i otrzymała kilka nagród na międzynarodowych festiwalach filmowych⁸, na kolejny pełnometrażowy film Hadžihalilović trzeba było czekać ponad dekadę. W jednym z wywiadów reżyserka tłumaczyła tak długą przerwę problemami ze sfinansowaniem projektu, które wynikały między innymi z niezrozumienia jej artystycznych zamierów oraz faktu, że *Ewolucja* w większym stopniu skupia się na wywoływaniu emocji niż na opowiadaniu historii⁹.

Akcja *Ewolucji* rozgrywa się na wyspie zamieszkiwanej przez dojrzałe kobiety i nastoletnich chłopców. Reżyserka ponownie konstruuje świat,

⁷ V. SOBCHACK: *Waking Life: Vivian Sobchack on the Experience of „Innocence”*. „Film Comment” 2005, nr 6, s. 46. <http://www.jstor.org/stable/43456322>. Dostęp: 7.07.2016.

⁸ Film otrzymał między innymi nagrodę FIPRESCI w Stambule, nagrodę w kategorii „Best New Director” w San Sebastián oraz Brązowego Konia w Sztokholmie. Entuzjazm, jaki wzbudziła *Niewinność*, widać także w przytoczonych przez Tima Palmera słowach Ginette Vincendeau: „Hadžihalilović wystawia świadectwo witalności i różnorodności kobiecego kina we Francji, gdzie ponad jedną trzecią filmów realizują kobiety (to coś w rodzaju światowego rekordu)”. Sam Palmer z kolei określa debiut reżyserki jako „historię sukcesu” świadczącą o jakości edukacji w La Fémis. Zob. T. PALMER: *Contemporary Feminine...*

⁹ Zob. J. ROMNEY: „*Evolution*” director Lucile Hadžihalilović: „*The starfish was the one worry*”. „The Guardian” z 28.04.2016. <https://www.theguardian.com/film/2016/apr/28/evolution-lucile-hadjihalilovic-starfish-worry-boys-mothers>. Dostęp: 7.07.2016.

który już na wstępie budzi wątpliwości: dlaczego nie ma w nim ani dojrzałych mężczyzn, ani dziewcząt? Skąd biorą się chłopcy? Jak możliwa jest prokreacja? Poszukiwanie odpowiedzi na tego typu pytania stawia odbiorców w pozycji zbliżonej do małoletnich bohaterów, którzy starają się rozpoznać reguły rządzące rzeczywistością. Dzieciństwo stanowi więc nie tylko jeden z najważniejszych tematów kina Hadźihalilović, lecz także swoisty filtr, przez który widz poznaje świat przedstawiony. Innym istotnym wątkiem *Ewolucji* jest motyw eksperymentalnie wspomaganej prokreacji, który – wskutek umieszczenia akcji na wyspie – nasuwa skojarzenia z *Wyspą doktora Moreau* Herberta G. Wellsa czy – w szerszej perspektywie – z filmem grozy w wariancie horroru cielesnego (*body horror*) czerpiącego z *science fiction*. Istotnie, w filmie francuskiej reżyserki ciężar rozmnażania przeniesiony jest na zamieszkujących wyspę chłopców, poddawanych dziwnym, niepokojącym zabiegom. Topos wyspy jako rajskiego ogrodu, miejsca wiecznej szczęśliwości czy ekologicznej równowagi ewoluje zatem w stronę antyutopii.

Biorąc pod uwagę długą przerwę między pełnometrażowymi filmami Lucile Hadźihalilović, warto odnotować zadziwiającą spójność obydwu dzieł, zachęcającą do traktowania ich jako swoisty dyptyk, którym rządzi zwierciadlane podobieństwo. Akcja *Niewinności* rozgrywa się w lesie odgradzonym od świata zewnętrznego wysokim murem, a *Ewolucji* – na odosobnionej wyspie. W obydwu przestrzeniach mamy do czynienia z zaburzoną demografią oraz opresyjnymi instytucjami, które tę nierównowagę podtrzymują. W lesie znajduje się szkoła dla dziewcząt, w której uczą same nauczycielki; wyspę z kolei zamieszkuje społeczność złożona jedynie z dojrzałych kobiet i dorastających chłopców, którzy w tajemniczych okolicznościach trafiają do szpitala i poddawani są eksperymentalnym zabiegom. W centrum historii stoją zatem dzieci poszukujące swojego miejsca w świecie, doświadczające symbolicznej i rzeczywistej przemocy, zmagające się z określeniem własnej tożsamości.

O głębokim powinowactwie filmów świadczą także szczegóły, które dookreślają światy przedstawione. Niewielką, choć istotną rolę odgrywiają tutaj dziecięce rysunki, barwy czy kształty, na przykład septagram na trumnie z początkowych ujęć *Niewinności*, który powraca chwilę później jako motyw rysunku powieszonego na ścianie pokoju, albo znaczący dla *Ewolucji* kształt pięcioramiennej rozgwiazdy powtórzony w układzie żarówek szpitalnej lampy. Co więcej, najważniejsze motywy drugiego filmu zapowiedziane zostały już w pierwszym – szkolna tablica biologiczna ilustruje ewolucję organizmów, na której świat zwierząt wodnych

reprezentuje między innymi czerwona rozgwiazda. W obydwu filmach Hadžihalilović uprzywilejowuje także przyrodę, stającą się czymś w rodzaju zwierciadła dla świata wewnętrznego małoletnich bohaterów oraz centralnym elementem specyficznego stylu obrazowania, obejmującego również znaczące ujęcia pejzażowe.

Zarysowane tu elementy kreacji świata przedstawionego wydają się kluczowe dla propozycji opisu „osobnych światów” Lucile Hadžihalilović. Tytułowe sformułowanie proponuję jednak ujmować w podwójnym sensie: po pierwsze, właśnie jako kategorię opisującą konstrukcję światów przedstawionych, po drugie zaś, jako określenie odnoszące się do wyobraźni Hadžihalilović, która na tle europejskiego kina wyróżnia się oryginalnym ujęciem szeroko eksplorowanych wątków dzieciństwa, dorastania, inicjacji czy tożsamości. Pomimo znaczącego zakotwiczenia w pewnych gatunkowych i fabularnych schematach filmy autorki trudno wpisać w jakikolwiek szerszy nurt. Od współczesnego kontekstu ważniejsza jest bogata, subtelna i pełna niuansów sfera erudycyjnych odniesień obejmujących wspomniane już skojarzenia filmowe i literackie, a także malarskie. Nie ma ona jednak charakteru postmodernistycznej żonglerki cytataми ani wyrafinowanej intelektualnej gry. Hadžihalilović proponuje widzowi raczej zanurzenie się w głębokich pokładach wyobraźni czerpiącej z baśni, mitu, utopii. Mimo to rozpoznanie wspomnianych nawiązań może dać nowy wgląd w wieloznaczną twórczość reżyserki, pozwalając jednocześnie opisać kategorię pejzażu, której w dotychczasowej literaturze na temat twórczości Hadžihalilović poświęcono niewiele uwagi.

Proponuję przyrzeć się pełnometrażowym filmom autorki właśnie pod kątem charakterystycznego ujęcia pejzażu, którego rola wykracza poza ustanowienie miejsca akcji czy zarysowanie tła wydarzeń. Ukształtowanie przestrzeni filmowej jako osobnego, zamkniętego świata nie tylko pełni funkcję dramaturgiczną, lecz również otwiera krąg nawiązań do wspomnianych już narracji. Poetycka wyobraźnia francuskiej reżyserki sięga do głębokich warstw kultury, aby nasycić filmowy krajobraz treściami symbolicznymi, wyrażonymi między innymi w motywach akwaticznych, opisach zjawisk atmosferycznych czy obserwacjach życia roślin i zwierząt. Na szczególną uwagę zasługują w tym kontekście ujęcia pejzażowe, które wprawdzie nie stanowią estetycznej dominanty, ale pojawiają się w początkach dzieł Hadžihalilović, odgrywając tym samym rolę pasaży wprowadzających widza w światy przedstawione. Ale charakterystyczne krajobrazy powracają także później jako elementy budujące atmosferę, sygnalizujące upływ czasu oraz opisujące subiektywne stany bohaterów.

Pejzaż leśny, morski, a nawet nieczęsto spotykany w kinie fabularnym pejzaż podmorski są ponadto istotnymi elementami przyrodniczego obrazowania, którego rodowodu poszukiwać można w dokumentach Jeana Painlevého, francuskiego filmowca, biologa i surrealisty.

Pełnometrażowe filmy Hadźihalilović pozbawione są historycznych i geograficznych odniesień pozwalających w jednoznaczny, precyzyjny sposób określić czas i miejsce akcji. Choć komponent baśniowy, obecny zwłaszcza w *Niewinności*, mógłby sugerować, że wydarzenia rozgrywają się „dawno, dawno temu”, takie określenie z wielu powodów nie wydaje się trafne, podobnie jak mniej stanowcze „pewnego razu”. Reżyserka konsekwentnie kreśli obraz świata, który zdaje się istnieć poza czasem, a w każdym razie poza codziennością, współczesnością czy konkretnym, historycznym wymiarem¹⁰. Poszukując matrycy bądź struktury porządkującej pełnometrażowe filmy francuskiej reżyserki, należy raczej wskazać dominantę przestrzenną, która podpowiada, że akcja rozgrywa się „gdzieś”. Aby bliżej przyjrzeć się sposobowi, w jaki Francuzka konstruuje świat przedstawiony, warto sięgnąć po zwiastun *Niewinności*, który rozpoczyna się od planszy z napisami przywołującymi na myśl dziecięce pismo: „Za murami park, w parku zamek, w zamku trumna”. Swoista szkatułkowość świata pozwala doprecyzować zaproszenie skierowane do widza. Otóż Hadźihalilović zdaje się rozpoczynać swoje opowieści od słów: „Gdzieś w głębi...”.

Reżyserka ustanawia zatem prymat przestrzeni, która niemal natychmiast zaczyna uruchamiać znaczące skojarzenia. Już sam wybór lasu na miejsce akcji *Niewinności* sugeruje, że mamy do czynienia z przestrzenią o randze archetypicznego uogólnienia. Las jest przecież częstym motywem baśni. To do niego wstępują mali bohaterowie klasycznych opowieści, aby skonfrontować się z tym, co nieznane, mroczne, złe czy – w interpretacji psychoanalitycznej – nieświadome. Choć Hadźihalilović sięga po skojarzenia z konkretnymi tekstami, na przykład z *Alicją w Krainie Czarów* Lewisa Carrolla, w większym stopniu kieruje się ogólną zasadą konstruowania baśniowej przestrzeni. Pierre Péju pisał, że baśnie kreują „światy, które wydają się inne i skądinąd, a jednocześnie otwiera się i od-

¹⁰ Uwagi te w większym stopniu odnoszą się do *Ewolucji* pozbawionej wyraźnych wskaźników upływu czasu czy urządzeń pozwalających go mierzyć. W *Niewinności* z kolei rozpoznać można wręcz obsesję czasu, która wyraża się w powracających ujęciach zegara z wahadłem, ale też w zmianach pór roku, w następstwie dnia i nocy czy w samej strukturze szkoły. W filmie brakuje jednak wyraźnych odniesień do konkretnej epoki, a współczesny wymiar objawia się dopiero w finale, jako struktura zewnętrzna wobec zamkniętego lasu i szkoły.

ślania coś z tego świata”¹¹. Słowa francuskiego filozofa i pisarza z powodzeniem można odnieść do filmów Hadžihalilović. Prezentowane w nich wydarzenia rozgrywają się w odosobnieniu, ale też obok „zwykłego” świata, o którego istnieniu dowiadujemy się dopiero w finałowych scenach.

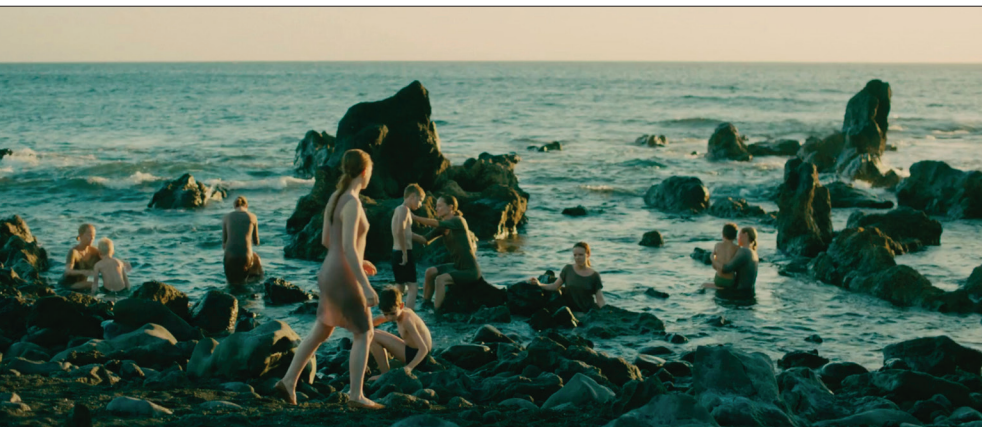
W przeciwieństwie do klasycznych baśni *Niewinność* nie ma głównej bohaterki. Fabularny ciężar opowieści w płynny sposób rozkłada się na wybrane dziewczynki: od najmłodszej, zagubionej Iris, która właśnie przybyła do szkoły i dopiero poznaje panujące w niej zasady, przez nieposłuszną, niecierpliwą Alice, pragnącą jak najszybciej się stąd wyostać, aż do najstarszej Bianki, która z niepokojem myśli o końcu edukacji. W losach bohaterek dostrzec można całe spektrum związanych z dzieciństwem przeżyć i emocji. Ich dynamika kształtuje dramaturgię filmu, ale stanowi też swoisty filtr w pokazywaniu świata przedstawionego, zwłaszcza zaś w kształtowaniu przestrzeni. Reżyserka przybliży ją, prezentując serię leśnych pejzaży, które stopniowo odkrywają przed widzem kolejne fragmenty przestrzeni, nie pozwalając mu jednak na stworzenie pełnej mentalnej mapy lasu. Jedyną wizualną odpowiedź ułatwiającą zrekonstruowanie całego kompleksu jest wiszący w szkole obraz, który prezentuje teren w topograficznym ujęciu. Jego poetyka nawiązuje do ilustracji z książek dla dzieci, co sprawia, że sam las staje się baśniową przestrzenią, na którą patrzymy oczami najmłodszej Iris.

Innymi charakterystycznymi cechami przestrzeni są płynność i niejednoznaczność. Jak sugeruje przywołany wcześniej zwiastun, problematyczne jest nawet precyzyjne określenie charakteru miejsca, w którym rozgrywa się akcja filmu. Proponuję nazywać je lasem (wszak dziewczynki spotykają w nim jelonka), choć w zwiastunie jest mowa o parku. Całość otacza wysoki mur, który z kolei stanowi wyraźny element przywołujący na myśl ogród, rozumiany – zgodnie ze źródłosłowem – jako przestrzeń ogrodzona i otoczona opieką człowieka. Hadžihalilović komplikuje status tej przestrzeni już w sekwencji otwierającej film. Pierwsze obrazy *Niewinności* przedstawiają trumnę poruszającą się w ciemnym korytarzu, dzięki czemu następujące po nich długie ujęcia podwodne oraz kilka ujęć pejzażowych obdarzone są dodatkowym znaczeniem. Zestawione z zagadkową trumną, niemal natychmiast przywołują na myśl kategorie początku i końca czy pewien rodzaj pasażu, przejścia uformowanego na wzór powtórnych narodzin. Wmontowane w sekwencję tytułową ujęcia wodne są warte głębszego namysłu także w kontekście pejzażu wyłaniającego się

¹¹ P. Péju: *Dziewczynka w baśniowym lesie...*, s. 31.

w kolejnych minutach filmu. Na początku kadr wypełnia jasnozielona, chaotycznie poruszająca się substancja. Wzrok odbiorcy gubi się w abstrakcyjnych, bliskich ujęciach, które uniemożliwiają ustanowienie jakiegokolwiek punktu odniesienia. Dopiero po chwili kamera w kilku statycznych, niemal pocztówkowych ujęciach rejestruje to, co znajduje się na powierzchni. Obserwujemy kolejno: niewielki wodospad, rozłożyste drzewa, przestronny las, zarośnięty portal oraz leśne runo z kratą sugerującą istnienie jakichś podziemnych struktur. Las i ogród – kategorie natury i kultury – są organicznie splecione w niejednoznacznej morfologii otoczenia.

Logika montażu podpowiada, że Hadžihalilović będzie kwestionować porządek świata widzialnego, odkrywać to, co zwykle pozostaje ukryte. Świat podwodny i podziemny występują tutaj w roli podszewki tego, co znane i z pozoru oczywiste. Ale to nie oznacza, że statycznym pejzażom leśnym przypisana jest jakaś z góry ustalona rola. Autorka regularnie powraca do takiego obrazowania w całej *Niewinności*, choć za każdym razem odsłania nieco inne znaczenia. Leśne krajobrazy sygnalizować będą naprzemienność dnia i nocy, pór roku oraz rytm dojrzewania, wpisując się tym samym w szersze ramy przyrodniczego obrazowania. Dają one także wgląd w wewnętrzne życie dziewczynek oraz w kondycję całej szkolnej wspólnoty, co widoczne jest przede wszystkim w pejzażach „ze sztafażem” – w scenach nauki pływania w leśnym jeziorze czy radosnej zabawy dziewcząt na leśnej polanie, ale także w deszczowym widoku jeziora podczas burzy, sygnalizującym śmierć jednej z uczennic.



Fot. 24. Nadmorski pejzaż w filmie *Ewolucja*

Dążenie Hadžihalilović do przełamania dualizmu wnętrza i zewnątrz, a także żywotność wykreowanych przez reżyserkę obrazów i ich

uwikłanie w trwałe kulturowe wyobrażenia stają się szczególnie wyraźne w zestawieniu ze zdjęciami Justine Kurland. Amerykańska fotografa portretuje prawdziwe i wyobrażone wspólnoty żyjące na łonie natury. Bohaterkami jednej z serii inscenizowanych fotografii są dziewczęta w szkolnych uniformach, które wchodzą na drzewa, wspinają się na leśne skarpy, kąpią się w jeziorach i spacerują po łąkach. W innym cyklu, poświęconym macierzyństwu, Kurland portretuje nagie, ciężarne kobiety znajdujące się w równie malowniczych okolicznościach przyrody. Fotografie Amerykanki przywołują utopijny impuls, który każe nam wyobrażać sobie świat wolny od kulturowych norm, ograniczeń i nadużyć. Ikonograficzne pokrewieństwo między filmami Lucile Hadžihalilović i twórczością Justine Kurland jest tak uderzające, że niektóre ze zdjęć można wziąć za fotosy, w zgrabny, skrótowy sposób przywołujące atmosferę konkretnych scen filmowych. Fotografia *Bathers* (1998) przedstawia grupę dziewcząt kąpiących się w leśnym stawie. Ciepła, zielona barwa wody oraz stłumione, przedzierające się przez drzewa światło tworzą atmosferę intymności, która chroni świat portretowanych dziewczyn przed intruzami. W *Niewinności* odnajdziemy scenę kąpeli, rozgrywającą się w takiej samej scenerii, a nawet sfilmowaną w tej samej tonacji barwnej¹².

Zdjęcia Justine Kurland stanowią interesujący kontrapunkt dla *Niewinności* nie tylko z powodu podobieństw, ale także drobnych przesunięć w kompozycji obrazu, wynikających między innymi z różnic w podejściu do tradycji pejzażu. Amerykańska fotografa w wyraźny sposób nawiązuje do romantycznych płócien Caspara Davida Friedricha, choć samotne figury zastępuje często wspólnotami, redefiniując tym samym fantazje osnute wokół relacji człowieka i przyrody. Tradycja pejzażu, zarówno w postaci malarstwa europejskiego, jak i amerykańskiej fotografii krajobrazowej, stanowi zatem ambiwalentny wzorzec, nieustannie obecny jako źródło obrazowania i jako symptom podporządkowania natury człowiekowi. Hadžihalilović w mniejszym stopniu pozwala na przypisanie obrazom dyskursywnych znaczeń. Być może najlepszym punktem wyjścia opisu różnic między fotograficznym a filmowym portretem dziewczęcej społeczności będą obrazy najsilniej z sobą współbrzmiające, czyli wspo-

¹² Pomimo różnic między konkretnymi obrazami dzieła Hadžihalilović i Kurland łączy głęboka wspólnota zauważalna także w innych, bardziej odległych skojarzeniach. Zdjęcie *Fire Eaters* (2003) przedstawia nagich połykaczy ognia na leśnej polanie. Odcięci od świata zewnętrznego i pochłonięci kuglarskimi sztuczkami, dorośli przypominają bohaterki *Niewinności*, które tańczą z szarfami układającymi się w plastyczne półokręgi, podobnymi do płomieni ognia z obrazu Kurland.

mniana już fotografia *Bathers* oraz scena kąpiel z *Niewinności*. Kurland proponuje spojrzenie z oddali i z góry, w większym stopniu oparte na zasadach starannego, przemyślanego kadrowania, które – nawet jeżeli nie narzucają się na pierwszy rzut oka – w bliższej analizie muszą zwrócić uwagę odbiorcy. Fotografka domyka kompozycję wygiętymi w łuk drzewami oraz odpowiadającym im kręgiem wody, tworząc w ten sposób kształt zbliżony do koła, na którego obwodzie usytuowane są wszystkie dziewczęta. Z kolei kamera Hadžihalilović każe nam podejść bliżej – jest tuż obok kąpiących się bohaterek i tuż nad taflą jeziora, oddając wrażenie kąpiel i przypominając o doświadczeniu ciała zanurzonego w wodzie. Odpowiada to poetyce filmu francuskiej reżyserki, unikającej przedstawiania pejzażu jako spójnego obrazu podporządkowanego jedynie wzrokowej percepcji. Hadžihalilović kreuje raczej sytuację „bycia wewnątrz”, zanurzenia w filmowym świecie pozostającym w wiecznym ruchu.

Aspekt zmysłowego doświadczenia wykraczającego poza pole wizualne wydaje się jednym z najważniejszych wątków *Niewinności*, rozpoznany już przez badaczki zajmujące się debiutanckim filmem Hadžihalilović. Vivian Sobchack zauważa, że odbiorem początkowych ujęć filmu rządzi „raczej immersja niż interpretacja”¹³. Z kolei Davina Quinlivan pisze: „Sekwencja otwierająca film wykorzystuje instynktowne i obrazowe ewokacje podróży czy pasażu, aby zasygnalizować serię złożonych relacji pomiędzy ruchem, środowiskiem, zamieszkiwaną przestrzenią, subiektywnym doświadczeniem i tym, co niewidzialne, nieznane lub nieobecne”¹⁴.

Woda odgrywa w twórczości Hadžihalilović istotną rolę również jako żywioł wpisany w krajobraz. W *Niewinności* występuje pod postacią strumienia i jeziora, natomiast w *Ewolucji* – morza otaczającego wyspę, konstytuującego zarówno konwencjonalny nadmorski krajobraz, jak i podwodny widok, stosunkowo rzadko eksplorowany w kinie fabularnym. Lucile Hadžihalilović obficie czerpie tu z twórczości Jeana Painlevégo, który od końca lat dwudziestych XX wieku kręcił filmy przyrodnicze. Wiele z nich poświęcił organizmom morskim: ośmiornicom, pławikonikom, jeżowcom. Inspiracja ta rzuca też nowe światło na początek *Niewinności*, w szczególności na pejzażowe ujęcia lasu i strumienia, wyjątkowo interesujące w kontekście filmu *La Daphnie* Painlevégo (1929),

¹³ V. SOBCHACK: *Waking Life...*, s. 47.

¹⁴ D. QUINLIVAN: *Material Hauntings: The Kinaesthesia of Sound in „Innocence” (Hadžihalilovic, 2004)*. „Studies in French Cinema” 2009, nr 3, s. 218. DOI: 10.1386/sfc.9.3.215/1. Dostęp: 7.07.2016.

krótkometrażowego dokumentu o rozwielitkach, mikroskopijnych stawonogach zamieszkujących jeziora, stawy i rzeki. Mikrokinematograficzna obserwacja francuskiego filmowca rozpoczyna się od planszy z napisem: „We wszystkich wodach...”. Niedokończone zdanie tworzy swoisty suspens, który podtrzymują kolejne ujęcia leśnych rzek i jezior pokazujące zwykły, doskonale znany świat. Po kilku krótkich, statycznych pejzażach dociekliwa kamera zbliża się do właściwego przedmiotu zainteresowania, aby przyrzeć się setkom ruchliwych rozwielitek. Banalny, statyczny pejzaż jest jedynie widzialną powłoką niespokojnego życia. Lauren E. Fretz pisze: „Kolejne ujęcia penetrują wodę, zupełnie jakby Painlevé zapraszał widza do zanurkowania w strumieniu (i być może nieświadomości) oraz patrzenia oczami ryby”¹⁵. Badaczka dostrzega w *La Daphnie* strategię o rodowodzie surrealistycznym, polegającą na wytrąceniu odbiorcy z dotychczasowych przyzwyczajeń i racjonalnych, przyczynowo-skutkowych torów postrzegania rzeczywistości. Fretz przytacza słowa André Bretona, który podkreślał, że najbardziej cenił w kinie właśnie „zdolność do dezorientacji (*son pouvoir de dépaysement*)”¹⁶. Chaotyczny, gorączkowy ruch rozwielitek pokazanych w coraz bliższych ujęciach można także potraktować jako wizualny wzorzec podwodnych ujęć z początku *Niewinności*.

W *Ewolucji* Hadžihalilović w jeszcze większym stopniu czerpie z tradycji surrealizmu. Ważnym punktem odniesienia jest tu nie tylko dokumentalna twórczość Painlevégo, lecz także akwatyczna wyobraźnia przenikająca dzieła innych artystów związanych z reprezentowanym przez niego nurtem. Warto przypomnieć, że André Breton zamieścił w *Miłości szalonej* podwodne zdjęcie Johna Ernesta Williamsona oraz wykonaną przez Rogiego André fotografię Jacqueline Lamby, muzy Bretona i wodnej tancerki, która występowała w akwarium w jednym z paryskich klubów. Odrealniony obraz nagiego, zanurzonego w wodzie ciała ewokuje skojarzenia z płynną materią czy kobiecością bliską pierwotnemu życiu, które swój początek zawdzięcza żywiołowi wody, a zarazem w swobodny sposób odwołuje się do mitycznej postaci wodnej nimfy uosabiającej siłę natury. Innym podwodnym tropem ważnym dla awangardowego ruchu jest tytułowa rozgwiazda z filmu Mana Raya (*L'Étoile de mer*, 1928), pożyczona zresztą z akwarium Painlevégo¹⁷. Każda z powyższych manifestacji

¹⁵ L.E. FRETZ: *Surréalisme Sous-l'Eau: Science and Surrealism in the Early Films and Writings of Jean Painlevé*. „Film & History: An Interdisciplinary Journal” 2010, nr 40, s. 53. DOI: 10.1353/flm.2010.0022. Dostęp: 7.07.2016.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ Zob. tamże, s. 47.

surrealistycznej fascynacji światem podwodnym w wyraźny sposób wybrzmiewa w *Ewolucji*.



Fot. 25. Symboliczna forma otwierająca inny wymiar – podwodny widok z filmu *Ewolucja*

Film otwiera ujęcie morskiej toni i odbijającego się w wodzie (albo prześwitującego przez wodę) słońca, które – podobnie jak podwodne obrazy z początku *Niewinności* – może wywoływać poczucie przestrzennej dezorientacji i niepewności. Nie jest do końca pewne, czy obserwujemy taflę wody z perspektywy powietrznej czy podwodnej, zatem tak elementarne opozycje, jak góra – dół oraz powierzchnia – głębia, tracą sens. Dopiero w kolejnym ujęciu w pełni konstituuje się podwodny widok, znany przede wszystkim z przyrodniczych filmów dokumentalnych i edukacyjnych. W *Ewolucji* pełni on funkcję symbolicznej formy otwierającej inny wymiar. „Kiedy tylko właściwości widzenia pod wodą stały się znane, podwodna sceneria stała się portalem wyobrażenia odmiennej rzeczywistości, która jednocześnie należała do naszego świata fizycznego. Twórcy czerpali inspiracje z podwodnej optyki, aby stworzyć fantastyczne przestrzenie snu, halucynacji i cudowności”¹⁸ – pisze Margaret Cohen. Badaczka zauważa również, że podwodne widzenie cechują utrudniona orientacja w przestrzeni oraz wyolbrzymienie niektórych obiektów, co Hadżihalilović wykorzystuje w hipnotycznym początku swojego dzieła.

W sekwencji otwierającej *Ewolucję* poznajemy głównego bohatera, kilkunastoletniego Nicolasa, który podczas nurkowania nagle zauważa ciało martwego chłopca z czerwoną rozgwiazdą na brzuchu. Ten fabular-

¹⁸ M. COHEN: *Underwater Optics as Symbolic Form*. „French Politics, Culture & Society” 2014, nr 3. DOI:10.3167/fpcs.2014.320301. Dostęp: 7.07.2016.

ny załączek opowiedzianej w filmie historii jest nawiązaniem do jednego z najsłynniejszych filmów Painlevého – dokumentu o ośmiornicach, będącego zarazem zdecydowanym krokiem w kierunku surrealistycznej poetyki. *La Pieuvre* (1928) rozpoczyna się od ujęcia ośmiornicy przemieszczonej poza jej naturalne środowisko i wędrującej po parapecie, drzewie, lalce i – w końcu – ludzkiej czaszce. Giętkie ciało morskiego stworzenia nie przystaje do rzeczywistości, a surrealistyczny montaż nadaje kilku ujęciom niepokojący, mroczny charakter, puentowany obrazem zatopionej w akwarium czaszki przywołującej na myśl śmierć. „Wczesne podwodne filmy Painlevého dążyły do wydobycia mrocznych tajemnic morza na światło dzienne, tak jak surrealiści starali się zgłębić zakamarki nieświadomości”¹⁹ – zauważa Fretz. Hadžihalilović czerpie z tej strategii, przyglądając się jednocześnie – w silnie zmetaforyzowany sposób – kwestiom dorastania, samotności, lęku przed nieznanym²⁰.

Co ciekawe, w *Ewolucji* można również dostrzec punkty wspólne z twórczością Justine Kurland. Jej fotografia *Mama Baby, Ocean View* (2006), portret nagich kobiet z małymi dziećmi bawiącymi się na skalistym wybrzeżu, koresponduje z niektórymi pejzażowymi scenami filmu. Artystka fotografuje wybrzeże spowite lekką, mleczną mgłą, nadającą obrazowi chłodny odcień, z kolei Hadžihalilović pozostaje wierna ciepłej, lekko zielonkawej tonacji, przywołującej na myśl lepką organiczność morskiego świata. Obydwa obrazy przywołują też mityczne, zamieszkiwane przez kobiety wyspy, na których panują wieczny pokój i równowaga. W nieruchomej fotografii amerykańskiej fotografi motyw ten pozostaje w sferze czystej idei, podczas gdy francuska reżyserka konsekwentnie wyprowadza z niej fabularne konsekwencje, uruchamiając scenariusz antyutopii²¹.

Pierre Péju zauważył, że szczęśliwe zakończenia baśni często rażą sztucznością, wydają się elementami „doklejonymi” do właściwej opowieści i całkowicie nieprzystającymi do mrocznych motywów, które sytuuje-

¹⁹ L.E. FRETZ: *Surréalisme...*, s. 47.

²⁰ W *Ewolucji* wskazać można więcej nawiązań do Painlevého, na przykład w motywach rozmnażania, które w sztuczny, eksperymentalny sposób staje się doświadczeniem chłopców. Wątki te odwołują się nie tylko do konwencji cielesnego horroru, lecz także do biologicznej różnorodności i – z antropocentrycznego punktu widzenia – dziwności życia morskich stworzeń. U koników morskich, którym Painlevé poświęcił film dokumentalny, to samce noszą w swoim ciele zapłodnione jajeczka i wydają na świat potomstwo.

²¹ W kontekście omawianego filmu interesująca wydaje się także fotografia *Sleeping Mermaids* (2006), na której widzimy dzieci leżące w kręgu utworzonym przez coś, co wygląda na wyrzucone z morza wodorosty. Przedstawienie to w niepokojący sposób nasuwa na myśl scenę zagadkowego rytuału, jakiego dokonują bohaterki *Ewolucji*.

my w samym sercu baśniowości²². Podobne wrażenie sprawiają finałowe sceny *Niewinności* i *Ewolucji*, korzystające z takich samych rozwiązań fabularnych i zarazem dostarczające argumentów na rzecz traktowania pełnometrażowych filmów Hadźihalilović jako dyptyku. W finale *Niewinności* Biana wraz z grupą najstarszych dziewcząt opuszcza szkołę podziemnym pociągami, który kończy bieg w centrum współczesnego miasta. Dziewczynki wchodzi do miejskiej fontanny, gdzie po raz pierwszy stykają się ze światem zewnętrznym zamieszkiwanym również przez chłopców i mężczyzn. Autorka ponownie sięga po żywioł wody, aby zobrazować przemianę bohaterki, ale tym razem woda pojawia się pod postacią strumienia wyrzucanych w górę pod silnym ciśnieniem. Reżyserka przywołuje tym samym sugestywne skojarzenia z erupcją pewnego rodzaju energii, z pierwiastkiem fallicznym czy nawet – zgodnie z przyrodniczym, biologicznym obrazowaniem przenikającym cały film – z ejakulacją.

Ten krąg skojarzeń wzmacnia wymiana spojrzeń pomiędzy Bianką a chłopcem, w której dostrzec można załazek erotycznego napięcia. Kamera wchodzi za bohaterami do wody, sygnalizując ich wzajemne zainteresowanie w długich, subiektywnych ujęciach. Hadźihalilović znów sytuuje widza w samym środku pewnego doświadczenia. Patrzymy na zmianę oczyma chłopca i Bianki, którzy krążą wokół centralnego strumienia fontanny, przyglądając się sobie i ochlapując się wodą. Choć zabawa sama w sobie jest niewinna, umiejscowienie jej w samym sercu fontanny uruchamia erotyczne skojarzenia. Zakończenie *Niewinności* odczytać można dosłownie – zgodnie z tytułem filmu – jako koniec pewnego stanu, w którym żyły dziewczęta. Finał w jeszcze większym stopniu sugeruje jednak, że bohaterki filmu przechodzą kolejną przemianę. W ostatnim ujęciu Hadźihalilović jeszcze raz podkreśla prymat zmienności, wiecznego ruchu, pasażu jako reguły życia. Reżyserka powraca bowiem do początkowych obrazów wodnych głębin, tworząc tym samym znaczącą kompozycyjną klamrę.

Podobieństwa finałów *Niewinności* i *Ewolucji* zasadzają się na radykalnym przejściu od hermetycznych światów zorganizowanych wokół komponentu mitycznego i baśniowego do współczesnych, „zwykłych” przestrzeni miejskich²³. W finale *Ewolucji* bohater filmu ucieka z wyspy

²² Zob. P. PÉJU: *Dziewczynka w baśniowym lesie...*, s. 22.

²³ Innym wzorcem dla konstruowania silnej opozycji między zamkniętymi, hermetycznymi światami a światem zewnętrznym może być dychotomia snu i jawy. Finały pełnometrażowych filmów Hadźihalilović przypominają wybudzenie ze snu, będącego fundamentalnym punktem odniesienia dla surrealistycznej poetyki, tak ważnej dla francuskiej reżyserki.

i dociera do wybrzeża. Z oddali obserwuje portową część miasta i odbijające się w tafli falującej wody światła. Hadžihalilović korzysta tutaj z długiego pejzażowego ujęcia, które komplikuje emocjonalny stosunek widza do finału. Początkowy optymizm, wynikający z faktu, że Nicholas zdołał uciec z wyspy, powoli ustępuje niepokojowi o jego przyszłość. To, co na pierwszy rzut oka może wydawać się pięknym, nocnym widokiem portu, po chwili objawia się jako nieprzyjazna, industrialna machina. Dostrzegamy, że jedno ze światel jest flarą ognia z wieży wydmuchowej, która dominuje nad pejzażem, nadając mu tym samym nowe znaczenia, ewokowane między innymi przez żywioł ognia. Wydłużenie ujęcia nie pozwala na odczytanie finału *Ewolucji* jako szczęśliwego zakończenia, a industrialny, nocny pejzaż portu wprowadza znaczące skojarzenia z miastem molochem gotowym „pożreć” chłopca, który dopiero co wyzwolił się spod władzy żyjących na wyspie kobiet.

Lucile Hadžihalilović kreuje w finałach swoich filmów obraz miasta niemieszczący się w granicach skonstruowanych wcześniej osobnych światów. Z jednej strony reżyserka przywołuje opozycję między otwartą przestrzenią miejską, tradycyjnie uznawaną za męską, oraz intymnymi przestrzeniami lasu i wyspy, które skłonni jesteśmy uznawać za kobiece ze względu na ich demograficzny charakter, zamknięcie oraz bliskość natury. Z drugiej strony jednak Hadžihalilović nie pozwala na traktowanie tej opozycji w sposób absolutny ani na wysnuwanie z niej uproszczonych, usankcjonowanych przez tradycję wniosków. W ostatniej scenie *Niewinności* Bianca, pomimo wcześniejszych obaw związanych z końcem szkoły, nie odczuwa zagrożenia ze strony zainteresowanego nią chłopca. Odważnie odwzajemniając jego spojrzenie, konstytuuje samą siebie jako podmiot, a nie wyłącznie przedmiot pożądania. Choć finałową scenę w fontannie można odczytywać jako obraz otwarcie przywołujący sferę seksualną, potencjalnie zagrażającą niewinnej dziewczynce, jest w niej również pierwiastek radości płynącej z wolności i wyzwolenia spod narzuconych przez dorosłych reguł. Równie ambiwalentna jest panująca w szkole dyscyplina kształtująca fizyczność dziewczynek na wzór spektaklu, który traktować można jako performans niewinności i dzieciństwa. Nauka baletu powiązana z edukacją przyrodniczą znajduje swój finał w występie najstarszych dziewczynek, które na zakończenie szkoły biorą udział w przedstawieniu dla publiczności z zewnątrz. Taniec przebranych za motyle dziewcząt jest wprawdzie – zupełnie jak spotkanie w fontannie – całkowicie niewinnym spektaklem, ale jednocześnie wydaje się obciążony olbrzymim ładunkiem fetyszystycznego napięcia.

Znajduje ono ujście w dwóch przedmiotach, które Bianca zabiera z sobą po zakończonym przedstawieniu: rzuconej przez widza czerwonej róży oraz pozostawionej na widowni rękawiczce.

Równie skomplikowany i daleki od prostego dualizmu jest świat przedstawiony *Ewolucji*, w którym dostrzec można wspomniany już pierwiastek utopii, doprowadzonej – jak wiele literackich i filmowych wizji tego typu – do swojej antytezy. Hadźihalilović spleta z sobą nie tylko dwa porządki, kulturowy oraz biologiczny, ale także dwa pierwiastki, męski i żeński. Bolesna metamorfoza, nieodłączny element rozmnażania, przeniesiona została w sferę doświadczeń chłopców, natomiast medykalizacja całego procesu, interpretowana współcześnie jako wyraz męskiej hegemonii, stała się instrumentem władzy kobiet.

Zarysowane tu wątki są również elementami przyrodniczego obrazowania, które w niniejszym artykule zostało omówione w ograniczonym zakresie, ściśle związanym z zagadnieniami krajobrazu, inspiracjami twórczością Jeana Painlevého oraz ze znaczącą obecnością wody, traktowanej zarówno jako dominanta estetyczna pejzażowych ujęć, jak i źródło oraz zasada wszelkiego życia. Stosowane przez Hadźihalilović obrazowanie wydaje się jednak wzorcem o znacznie szerszym kręgu inspiracji, obejmującym również zainteresowanie różnymi formami fauny i flory, wraz z właściwymi im sposobami życia, rozwoju i rozmnażania, stanowiącymi niewyczerpane źródło metafor²⁴. Przyroda jest dla francuskiej reżyserki, podobnie jak dla Jeana Painlevého, przedmiotem wiecznego zdziwienia, fascynacji, ale i wehikułem głęboko ukrytych znaczeń. O ile jednak Painlevé punktem wyjścia uczynił naukę, co wyraził w błyskotliwej formule „science is fiction”²⁵, o tyle Hadźihalilović wychodzi od drugiego członu tego równania. Jej fikcyjne światy przenika jednak zasada zaczerpnięta wprost z natury. Chodzi o zasadę metamorfozy, o wieczną ruchliwość i płynność świata, rozlewającą się – jeżeli można użyć takiego

²⁴ *Niewinność* odwołuje się do przyrodniczych metafor także w refleksji nad dorastaniem jako nieuchronną metamorfozą. W jednej ze scen nauczycielka biologii delikatnie rozkłada skrzydła zasuszonego motyla i preparuje go, rozmawiając jednocześnie z inną nauczycielką o losie dziewcząt. Davina Quinlivan traktuje ten motyw jako wskazówkę dotyczącą poetyki filmu, w szczególności sposobu kadrowania, wykorzystania bezruchu czy ciszy. Badaczka nazywa Lucile Hadźihalilović kolekcjonerką motyli, a w kreśleniu intymnego portretu dziewcząt dostrzega pragnienie zachowania, zabalsamowania pewnego stanu. Zob. D. QUINLIVAN: *The French female butterfly collector: Hadźihalilović, Denis, de van and the cinéma du corps*. „Studies in European Cinema” 2013, nr 1. http://dx.doi.org/10.1386/seci.10.1.35_1. Dostęp: 7.07.2016.

²⁵ Zob. L.E. FRETZ: *Surréalisme...*, s. 47.

sformułowania (*nomen omen* nasuwającego na myśl żywioł wody) – również na sferę metafor, narracji, subtelnych nawiązań.

Bibliografia

- COHEN M.: *Underwater Optics as Symbolic Form*. „French Politics, Culture & Society” 2014, nr 3. DOI:10.3167/fpcs.2014.320301. Dostęp: 7.07.2016.
- FRETZ L.E.: *Surréalisme Sous-l'Eau: Science and Surrealism in the Early Films and Writings of Jean Painlevé*. „Film & History: An Interdisciplinary Journal” 2010, nr 40, s. 53. DOI: 10.1353/flm.2010.0022. Dostęp: 7.07.2016.
- PALMER T.: *Contemporary Feminine French Cinema and Lucile Hadžihalilović's „Innocence”*. „The French Review” 2009, nr 2. <http://www.jstor.org/stable/25613983>. Dostęp: 7.07.2016.
- PÉJU P.: *Dziewczynka w baśniowym lesie. O poetykę baśni. W odpowiedzi na interpretacje psychoanalityczne i formalistyczne*. Przeł. M. PLUTA. Warszawa 2008.
- QUINLIVAN D.: *Material Hauntings: The Kinaesthesia of Sound in „Innocence” (Hadžihalilović, 2004)*. „Studies in French Cinema” 2009, nr 3, s. 218. DOI: 10.1386/sfc.9.3.215/1. Dostęp: 7.07.2016.
- QUINLIVAN D.: *The French female butterfly collector: Hadžihalilović, Denis, de van and the cinéma du corps*. „Studies in European Cinema” 2013, nr 1. http://dx.doi.org/10.1386/seci.10.1.35_1. Dostęp: 7.07.2016.
- ROMNEY J.: „Evolution” director Lucile Hadžihalilović: „The starfish was the one worry”. „The Guardian” z dn. 28.04.2016. <https://www.theguardian.com/film/2016/apr/28/evolution-lucile-hadzhahalilovic-starfish-worry-boys-mothers>. Dostęp: 7.07.2016.
- SOBCHACK V.: *Waking Life: Vivian Sobchack on the Experience of „Innocence”*. „Film Comment” 2005, nr 6, s. 46. <http://www.jstor.org/stable/43456322>. Dostęp: 7.07.2016.

Natalia Gruenpeter

The landscapes of the deeps

On the separate worlds of Lucile Hadžihalilović

Summary

The author performs an analysis of *Innocence* and *Evolution* – the films of Lucile Hadžihalilović, which she proposes to treat as a diptych due to similarities in the thematic layer and plot, as well as significant parallels in the construction of presented worlds. The

ambiguous morphology of the surroundings and meaningful landscape shots are viewed in two dimensions: on the one hand, as references to the structure of myth, fairytale and utopia; on the other hand, as elements of the depiction of nature. Besides forest, sea or underwater landscapes, this way of depiction includes, among others, poetic pictures of atmospheric phenomena and observations of vegetation and animal life, which are endowed with symbolic meaning. Among her sources of the depiction of nature, the author indicates documentary films of Jean Painlevé and the fascination with an element of water present in the works of surrealists. Moreover, Lucile Hadžihalilović approaches the aquatic imagination as a manifestation of underwater optics, which performs a symbolic function.

Natalia Gruenpeter

Les paysages des abysses

Sur les mondes séparés de Lucile Hadžihalilović

Résumé

L'auteure soumet à l'analyse deux films de Lucile Hadžihalilović, à savoir *Innocence* et *Évolution*. Étant donné les ressemblances au niveau thématique et événementiel, mais également les parallèles importants dans la construction des univers représentés, elle propose de les traiter comme un diptyque. La morphologie ambiguë de l'entourage et les représentations significatives paysagères sont examinées à deux dimensions : d'un côté, comme les références aux structures des mythes, des contes de fées et des utopies ; de l'autre, comme les éléments d'une illustration de la nature. Parmi les traits essentiels de ce type d'illustration, on range entre autres – outre le paysage forestier, maritime ou subaquatique – les images poétiques des phénomènes atmosphériques et les observations de la vie des plantes et des animaux, auxquels sont attribuées des significations symboliques. En cherchant les origines de l'illustration de la nature, l'auteure mentionne les films documentaires de Jean Painlevé ainsi que la fascination pour la force naturelle de l'eau, présente dans la création des surréalistes. En outre, elle formule l'imagination aquatique de Lucile Hadžihalilović comme une manifestation de l'optique sous-marine exerçant la fonction d'une forme symbolique.